

Article

« Analyse de l'animalité dans *Le Rose Enfer des animaux* »

Jean-François Huot

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°19-20, 1996, p. 188-194.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041294ar>

DOI: 10.7202/041294ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Analyse de l'animalité dans *Le Rose Enfer des animaux*¹

Le Rose Enfer des animaux, seul téléthéâtre des Œuvres Créatrices Complètes, se présente comme une pièce pétulante, ludique, et presque comique (sans être une comédie proprement dite). Il a pour décor un palais et son jardin. La demeure ne contient que deux pièces: la salle à manger et une pièce contiguë.

L'action principale se déroule essentiellement dans la salle à diner. Les personnages font une courte promenade dans le jardin. Aux murs de la pièce contiguë sont suspendus des photographies d'animaux ressemblant étrangement aux invités.

Cette parenté entre les personnages et les animaux est annoncée dès le descriptif de la pièce: les femmes sont chamelle, moufette, éléphante, biche; les hommes zébu, tapir, singe snozzle ou obus (de la guerre de 1914; le seul à ne pas être un animal, mais un objet).

Ces personnages sont tous invités par un certain Domitien d'Olmansay à un festin, à une orgie ayant «quelque chose de gréco-romain dans la forme»². Y a-t-il quelque rapport avec les rencontres et les diners des automatistes? Les discussions sur l'art, le théâtre, la peinture, vont bon train. Mousseau, Leduc et Gauvreau lui-même sont nommés explicitement.

Là n'est pourtant pas l'objet de cette étude. Ce qui compte avant tout, c'est le festin, l'orgie, où les animaux mangent et se font manger.

¹ Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, «Le Rose Enfer des animaux», Montréal, Parti Pris, 1977, p. 755-836.

² *Ibid.*, p. 759.

L'enfer est un carnaval

Le Rose Enfer des animaux n'est pas une pièce absurde. Ionesco, Adamov y sont nommés, salués comme des héros de l'avant-garde, mais n'exercent aucune influence manifeste dans la dynamique de la pièce. La ressemblance des personnages à des animaux est un procédé surréaliste plutôt qu'absurde, qui tire ses lointaines origines dans le carnaval moyen-âgeux.

Qu'est-ce que le carnaval? Je m'en remets à cette définition de Kristeva:

Ayant extériorisé la structure de la productivité littéraire réfléchie, le carnaval inévitablement met à jour l'inconscient qui sous-tend cette structure: sexe et mort. Un dialogue entre eux s'organise, d'où proviennent les dyades structurales du carnaval: le haut et le bas, la naissance et l'agonie, la nourriture et l'excrément, la louange et le juron, le rire et les larmes³.

La pièce de Gauvreau, en ce sens, participe de la fête, du festin, du carnaval où les humains sont des animaux:

Ceux qui constitueront mon unité pour cette fête!... Eh oui: le tapir, la mouffette, la chamelle, l'éléphante, le zébu, l'obus, la biche...⁴

Le carnaval est profondément subversif, au sens où l'entendait Bataille lorsqu'il disait de la transgression qu'elle n'était qu'une réaffirmation de l'interdit. Il ne s'agit pas de blasphémer le catholicisme pour le rendre caduc. À ce piège, Gauvreau se laisse généralement prendre. Ici, c'est justement l'aspect carnavalesque qui vient sauver les emportées antireligieuses faciles:

Les cannibales passent à l'assaut, la barricade Tonnerre grogne en flaquant les déchets sur le Parnasse criblement immolé, les Dieux Puissants chancellent en encornant leurs propres mains. Guerre! noble défaite!⁵

³ Julia Kristeva, «Baktine, le mot le dialogue et le roman», in *Critique Revue générale des publications françaises et étrangères*, tome 23, n° 239, Paris, Minuit, 1967, p. 453.

⁴ Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 760.

⁵ *Ibid.*, p. 774.

Les traits d'humour sont nombreux et le carnaval offre à rire. Les situations cocasses se multiplient, à la manière d'un film de Bunuel. Mais

le rire du carnaval n'est pas simplement parodique; il n'est pas plus comique que tragique; il est les deux à la fois, il est si l'on veut sérieux et ce n'est qu'ainsi que sa scène n'est ni celle de la loi, ni celle de sa parodie, mais son *autre*. L'écriture moderne offre plusieurs exemples flagrants de cette scène généralisée qui est *loi* et *autre*, et sur laquelle le *rire* se tait car il n'est pas parodie, mais *meurtre* et *révolution* (Antonin Artaud)⁶.

Le rire chez Gauvreau ne se tait pas: il laisse entrevoir toute l'ampleur de la parodie et de la tragédie, l'*autre* incarné dans l'*animalité*.

De l'animalité au cannibalisme

À mesure que les invités arrivent, Domitien les compare aux photographies qui se trouvent dans la pièce contiguë. Il avoue d'emblée que son choix d'invitation est délibéré, il voulait inviter des animaux:

Je n'ai invité que des animaux. Des êtres humains qui ressemblent à des animaux — et eux seuls ne savent pas qu'ils ressemblent à des animaux. Du moins je le crois⁷.

Domitien refuse aux animaux l'accès à la pièce contiguë, mais à un certain moment, soudain détendu, il invite ces humains animaux à entrer dans la salle. Comme «leurs faciès d'animaux sont visibles à tous sauf à eux-mêmes»⁸, ils ne remarquent pas les photographies. Domitien doute qu'ils soient conscients de leur animalité:

Pour moi, ce sont des animaux... Tous. Ils ressemblent incroyablement à des animaux. Mais en sont-ils vraiment? dans leur esprit à eux?... C'est ce que je me demande⁹.

Cette simple question se rapporte à une autre question encore plus fondamentale et qui concerne l'identité. Arsène de Haucauman pose la question et Prescott Diebulian y répond:

⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 454.

⁷ Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 762.

⁸ *Ibid.*, p. 792.

⁹ *Ibid.*, p. 810.

Et l'identité? Qu'est-ce que cela veut dire? [...] Cela veut dire que, par un comportement vu, deux attitudes se confondent au point que deux être distincts se mettent dans le même sac spontanément¹⁰.

Aucune image ne fait référence explicitement à cette quasi définition de l'identité, autrement dit, aucun des personnages ne se met dans un sac. Pourtant, les métamorphoses d'un animal à l'autre se multiplient. Les personnages «serpentent», les yeux deviennent des patelles.

Les personnages s'imitent les uns les autres, dans une fameuse séquence où Ernest imite Arsène et où Andréa imite Ernest imitant Arsène et où Erthulia imite Andréa imitant Ernest imitant Arsène et où etc. etc.

La métamorphose, qui fait aussi partie de la dynamique du carnaval, interroge fortement la question de l'identité. Qui suis-je, pourquoi ne suis-je pas un autre que moi, etc. Lorsque les personnages imitent d'autres personnages où lorsqu'ils prennent l'apparence d'objets ou d'autres animaux, ils déboulent encore leur image déjà dédoublée d'humain et d'animal. C'est le pauvre du carnaval qui se déguise en âne et qui joue au cardinal.

Se transformer en animal, c'est obligatoirement entrer en «contact direct» avec la sexualité. Lorsqu'il était question d'orgie au début de cette étude, la sexualité n'était que sous-entendue. Dans le téléthéâtre de Gauvreau, la nourriture passe avant tout, le sexe n'est véhiculé que par le langage, les didascalies, où il n'y a que de rares allusions.

Églantine Roma-Romuhrl soulève une question intéressante:

Il y a ceux qui ne veulent pas ou qui ne peuvent pas accepter voluptueusement le contact hétérosexuel...¹¹

Et Domitien qui répond plus loin: «Faisons un compromis. Vive l'imaginaire!»¹² La sexualité, tout comme la métamorphose, se tient dans l'imaginaire, et n'est qu'une

¹⁰ *Ibid.*, p. 811.

¹¹ *Ibid.*, p. 819.

¹² *Ibid.*, p. 820.

conséquence du surgissement de l'inconscient. Le sexe chez Gauvreau n'a rien d'intime, d'amoureux même: c'est le refoulé qui revient à la surface.

Une autre manifestation de l'animalité chez les personnages du *Rose Enfer des animaux* est certes celle du cannibalisme. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit là d'un festin, et que les personnages y sont invités pour manger. La nourriture abonde. Il y en a de toutes les sortes: fruits, légumes, viandes...

Ce qui y a d'étrange, c'est que des «humains animaux» mangent de la viande, donc des animaux. Les animaux se mangent entre eux. Les victuailles ne comprennent-elles pas une biche ressemblant à un cadavre humain? Il y a confusion au niveau des personnages eux-mêmes: sont-ils des humains, des animaux? et même au niveau de la nourriture: est-ce de la viande animale ou humaine? Il y a même une image dans laquelle «Ernest Gogott s'approche d'Erthlia Gohiaz et la gobe tout entière»¹³.

Le cannibalisme, on s'en doute, est un excès orgiaque qui n'est, dans le téléthéâtre, qu'un excès de langage. Car l'excès, chez Gauvreau (au même titre que chez Sade, par exemple), est un excès de langage, de la parole, qui va jusqu'au bout de sa déraison et de sa compréhension.

Le langage de l'excès

Y a-t-il un rapport entre l'animalité des personnages et l'utilisation qu'ils font du langage? Quand une femme ressemble à une éléphante, on s'attend à ce qu'elle barrissee, ou au moins à ce que son expression corresponde à sa physionomie. Or, il n'en est rien.

Les personnages discutent de tout, de rien, de l'art, du théâtre, de la peinture, de politique même, mais aucune de leurs «attitudes langagières» ne manifestent un quelconque rapprochement avec l'animal qui leur correspond (d'après Domitien, bien entendu). L'expérience du langage, des images, est différente des aspects strictement visuels de ce téléthéâtre.

Les animaux, de toutes sortes, sont pourtant très présents dans les dialogues. C'est qu'ils sont utilisés comme matériaux, si l'on veut. Ce ne sont que des signifiants comme

¹³ *Ibid.*, p. 809.

les autres qui permettent la création d'images insolites. Bien sûr, plus que dans n'importe quel autre texte de Gauveau, le «champ sémantique animal» est ici florissant:

[...] une lumachelle lucifuge stable et honnête victime des fourmis-lions.

Les écrevisses, c'est bon. Avec des cuisses de grenouilles dedans!

[...] le ventre du lapineau blanc se chatouillant lui-même sur de molles herbes aimantes¹⁴.

L'excès n'est pas complet, la licence du langage n'est pas totale. Ce que veulent en partie les personnages, c'est

du langage authentique! Du langage viril! Du langage femelle! Du langage qui craque et qui cogne! Du langage qui s'édifie comme le plus subtile des byzantinismes! De la préciosité? S'il le faut. Du vrai, du courage, du tenace, de l'impossible à vaincre, du mongol!¹⁵

Les mots qui comptent vraiment sont: viril, femelle, vrai, tenace, impossible à vaincre. Le langage que tente d'ériger Gauvreau se veut viril et impossible à vaincre. Cette authenticité ne peut venir d'un être humain aux prises avec ses refoulements intérieurs, mais d'un animal, d'un être humain qui laisse venir l'animal en lui.

Le langage de l'animal, on le devine, serait l'exploréen. Arsène, lors d'un monologue, déclame une série d'images qui s'approchent et touchent parfois à l'exploréen:

[...] autopalifki autostahattstih autopylône autosikkiss autogronngronn autobakfiche autobroddouce¹⁶.

On peut reconnaître dans le «autogronngronn» le cri d'un animal. Plus loin, cette phrase: «Et le rhinocéros fait grouhh-hâh»¹⁷. Le rhinocéros, animal, s'exprime par l'exploréen. Les personnages aussi. Voir cette tirade d'Ernest dans laquelle il dit: «Bifpu-flubif-stic-

¹⁴ *Ibid.*, p. 790, 770 et 765, respectivement.

¹⁵ *Ibid.*, p. 787.

¹⁶ *Ibid.*, p. 766.

¹⁷ *Ibid.*, p. 779.

adic-stifd»¹⁸. L'exploréen, en ce sens, est un cri animal qui se veut authentique et «impossible à vaincre».

Le renversement final

Il a été vu comment le carnaval et le langage mettaient en question l'identité des personnages. La dynamique entre Domitien et ses invités n'a pas été éclaircie suffisamment. Domitien les considère comme des animaux. Mais lui, qu'est-il? À cause de la caméra subjective et des directions de Gauvreau pour la caméra, on ne voit jamais la tête de Domitien. Durant toute la pièce, on ne sait pas s'il ne serait pas lui-même un animal.

Domitien les croit-il inférieurs à lui-même? Lors d'une discussion sur l'égalité, il dit:

«Vive l'inégalité des autres»... dit-on. Mais cette exclamation, dite en se retirant la tête en arrière, est un exemple classique d'aveuglement¹⁹.

Se réfère-t-il à lui-même lorsqu'il cite un «on» indéfini? Serait-il lui-même aveugle? Ou croit-il que ce soit les autres personnages qui soient aveugles car ils ne se rendent pas compte qu'ils sont des animaux?

Le renversement final a lieu lors de l'apparition de l'Intrus Abilka qui choisit Domitien pour être exécuté, car quelqu'un doit mourir. Quand il lui tranche la tête, c'est une tête de gorille qui tombe par terre. Domitien lui-même était un animal, mais ça, tous les autres personnages le savaient, sauf les spectateurs (lecteurs). Ce renversement-ci rejoint celui du carnaval: celui qui se croyait supérieur est détrôné. Pourtant, chez Gauvreau, cette déchéance se veut définitive:

Ta volupté, Domitien d'Olmansay, a été intense. Qui songerait à te la reprocher? Tu as vu des ressemblances; tu t'es délecté intérieurement de ce que tu étais seul, croyais-tu, à voir. Maintenant l'heure de la volupté des autres arrive²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 790.

¹⁹ *Ibid.*, p. 828.

²⁰ *Ibid.*, p. 835.